ร่วมอภิรมย์ หรือ ข่มขืน: มุมมองใหม่ต่อบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

เสาวณิต จุลวงศ์
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งหมายที่จะอ่านฉากสังวาสในวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นบางตอนด้วยการมองใหม่ เพื่อเปิดเผยให้เห็นกระบวนการกลบเกลื่อนและกดทับการล่วงละเมิดในวรรณคดีไทย การมองใหม่เผยให้เห็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจ (power relation) ในการกำหนดเหตุการณ์ที่เรียกว่า "ข่มขืน" และเหตุการณ์ที่เรียกว่า "ร่วมอภิรมย์" ซึ่งสะท้อนว่าแง่มุมในการตัดสินทางจริยศาสตร์ของสังคมไทยเกี่ยวข้องกับสถานะทางสังคมของผู้กระทำ และประโยชน์จากการกระทำ มากกว่าการกระทำนั้นเอง

Abstract

The article attempts to re-vision some love scenes in early Rattanakosin period literature to reveal distortion and suppression of transgression in Thai literature. The re-vision sheds light on the politics of designating the act of intercourse as rape or consensual affair. The findings reflect how the ethical judgment in Thai society depends on the social status and intention of the actors, and the utility of the act rather than the act of intercourse itself.

การอ่านวรรณคดีไทยเชิงคุณค่ากับการกลบเกลื่อนความรุนแรง

การอ่านวรรณคดีไทยโดยใช้ทฤษฎีตะวันตกมักประสบปัญหาและถูกวิพากษ์วิจารณ์เสมอหากผลการวิจารณ์นำเสนอแง่มุมด้านลบของวรรณคดีไทย ดังที่เคยปรากฏเป็นกรณีถกเถียงในอดีต เช่น การใช้ทฤษฎีสัจนิยมแนวสังคมนิยมของอินทรายุทธ บรรจง บรรเจิดศิลป์ จิตร ภูมิศักดิ์ การใช้ทฤษฎีจิตวิทยาของชลธิรา กลัดอยู่ หรือแม้กระทั่งการใช้วิธีวิทยาแบบประวัติศาสตร์นิยมเสนอแง่มุมทางประวัติศาสตร์จากวรรณคดีของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ไม่ว่าจะด้วยขนบบจารีตในการบูชาครูซึ่งทำให้ผลงานจากอดีตย่อมควรแก่การยกย่องเสมอ หรือด้วยขนบการวิจารณ์ที่มุ่งค้นหาคุณค่าทางศิลปะจากความงามประณีตในการสร้างสรรค์หรือคุณค่าทางสังคมวัฒนธรรมจากเนื้อหาและแนวคิด ล้วนส่งผลให้การวิพากษ์ให้เห็นจุดอ่อนหรือแง่มุมด้านมืดที่ซ่อนตัวอยู่ในกระบวนถ้อยคำและถ้อยความมักไม่เป็นที่พึงปรารถนา การใช้ทฤษฎีตะวันตกโดยเฉพาะทฤษฎีเชิงวิพากษ์ (critical theory) จึงเป็นสิ่งที่นักวรรณคดีไทยหลีกเลี่ยงเสมอมา และไม่ว่าจะยอมรับหรือไม่ การอ่านวรรณคดีไทยเชิงคุณค่าในแง่หนึ่งจึงเป็นการหลีกเลี่ยงที่จะค้นให้พบด้านลบของวรรณคดีไทย รวมถึงเป็นการหลีกเลี่ยงที่ทำความเข้าใจวัฒนธรรมที่ไม่พึงประสงค์ของสังคมไทย

การอ่านบทอัศจรรย์[1] ในวรรณคดีไทยเป็นกรณีหนึ่งในการอ่านตามแนวขนบข้างต้น กล่าวคือนักวรรณคดีไทยศึกษาให้ความสนใจบทอัศจรรย์ในแง่วรรณศิลป์แห่งการประพันธ์อันแสดงภูมิปัญญาในการสื่อความหมายถึงเรื่องต้องห้ามในสังคม เนื่องจากเป็นบทซึ่งแสดงฉากสังวาสด้วยการพรรณนาความอย่างไพเราะงดงามและซ่อนความนัย บางท่านยังแสดงให้

---

[1] บทอัศจรรย์หมายถึงบทพรรณาฉากสังวาสของตัวละคร การประพันธ์บทอัศจรรย์มีลักษณะเด่นคือการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย

เห็นนัยลึกซึ้งของบทอัศจรรย์นอกเหนือไปจากความงามด้านวรรณศิลป์ ดังที่ดวงมน จิตร์จำนงค์ เสนอว่าศิลปะการประพันธ์บทอัศจรรย์สะท้อนถึงความเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์และความเชื่อมโยงระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติผ่านงานศิลปะ “การใช้ธรรมชาติเป็นวัสดุทำให้เห็นว่ากวีมีความเข้าใจในความเป็นธรรมชาติธรรมดาของพฤติกรรมนี้ ในขณะเดียวกันก็สื่อความน่า “อัศจรรย์” ในความรู้สึกของมนุษย์ผู้ยังไหวสะเทือนอยู่ในโลกียสุข ธรรมชาติในความเปรียบเช่นนี้จึงเป็นสัญลักษณ์บอกความเป็นพิเศษอันผาดโผนในทางศิลปะ” (ดวงมน จิตร์จำนงค์, 2554: 111)

ขนบการอ่านบทประพันธ์ในเชิงคุณค่าทำให้ผู้อ่านละเลยแง่มุมอื่นของบทอัศจรรย์ โดยเฉพาะละเลยที่จะให้ความสนใจสถานการณ์ที่ทำให้มีเหตุสังวาสเกิดขึ้นในบางเหตุการณ์ เนื่องจากผู้อ่านอ่านตามเสียงที่เล่า การอ่านบทอัศจรรย์จึงเป็นการมองสถานการณ์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครตามการกำหนดของกวี และตอบสนองต่อสิ่งที่กวีเสนอโดยไม่ตั้งคำถามทำให้มองเห็นแต่สิ่งที่*แสดง* นั่นคือความงดงามของบทประพันธ์และรสแห่งความรัก หากทว่าไม่เห็นสิ่งที่*ไม่ปรากฏ* แต่*เกิดขึ้น*

ว่าพลางทางเปลื้องเครื่องคาด แขวนพาดฉากลงประจงจับ
อุ้มนางวางตักสะพักรับ ก็ทอดทับระทวยลงดังท่อนทอง
พระพายชายพัดบุปผาชาติ เกสรสาดหอมกลบตลบห้อง
ริ้วริ้วปลิวชายสไบกรอง พระจันทร์ผันผยองอยู่ยับยับ
พระอาทิตย์ชิงดวงพระจันทร์เด่น ดาวกระเด็นใกล้เดือนดาราดับ
หิ่งห้อยพร้อยไม้ไหวระยับ แมลงทับท่องเที่ยวสะเทือนดง

(เสภาขุนช้างขุนแผน, 376)[2]

บทอัศจรรย์ตอนนี้อยู่ในเสภาขุนช้างขุนแผนฉบับหอสมุดแห่งชาติ เป็นตอนขุนแผนเข้าห้องนางแก้วกิริยา บทอัศจรรย์ตอนนี้ได้รับคำยกย่องว่า

[2] การอ้างอิงบทประพันธ์ในบทความนี้จะอ้างอิงเฉพาะชื่อเรื่องและเลขหน้า

มีความงดงามไพเราะด้วยฝีมือการประพันธ์ โดยมิได้มีนักวรรณคดีศึกษาหญิงคนใดสนใจแม้สักน้อยว่าการสังวาสนั้นเป็นการล่วงละเมิด กล่าวได้ว่าการอ่านบทอัศจรรย์โดยยึดแนวทางการอ่านเชิงคุณค่าเช่นนี้ได้กลบเกลื่อนความรุนแรงเชิงโครงสร้างในสังคมที่ส่วนหนึ่งแฝงตัวอยู่ในวัฒนธรรมทางวรรณศิลป์อย่างแนบเนียน

บทอัศจรรย์ที่ยกมาข้างต้นเป็นเพียงตัวอย่างหนึ่ง ยังมีวรรณคดีไทยอีกจำนวนหนึ่งที่มีเหตุสังวาสทำนองที่เรียกได้ว่าเข้าข่ายของการที่ผู้หญิงถูกล่วงละเมิดทางเพศไปจนถึงถูกข่มขืน แต่เหตุการณ์เหล่านั้นถูก*กลบเกลื่อน* ทำให้ผู้อ่านมองไม่เห็นด้วยกลวิธีการประพันธ์และด้วยการอ่านของผู้อ่านเอง

ในบทความนี้ ผู้เขียนเลือกบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจำนวน 4 เรื่องซึ่งมีเนื้อเรื่องเป็นนิทานและมีสถานการณ์การร่วมอภิรมย์ที่คลุมเครือ นำมาอ่านใหม่ ได้แก่ *รามเกียรติ์* ฉบับรัชกาลที่ 1 *ดาหลัง* หรือ *อิเหนา* ฉบับรัชกาลที่ 1 *กากีกลอนสุภาพ* และ*เสภาขุนช้างขุนแผน* เพื่อเปิดเผยให้เห็นถึงการล่วงละเมิดทางเพศที่แฝงอยู่ในวรรณคดีไทย แต่ถูกกลบเกลื่อนโดยแปรการล่วงละเมิดหรือข่มขืนมาเป็นการร่วมอภิรมย์หรือสมยอม และเพื่อนำเสนอถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจ (power relation) ของสังคมที่ปรากฏผ่านการนิยามเหตุการณ์ความสัมพันธ์เหล่านั้น

การอ่านให้เห็นการล่วงละเมิดในวรรณคดีไทย

การอ่านบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทยให้เห็นถึงสิ่งที่ซ่อนตัวอยู่เบื้องหลังต้องอาศัยการตีความด้วยกรอบสตรีนิยมที่พัฒนาขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 1960 ถึง 1980 ซึ่งให้ความสนใจการนำเสนอผู้หญิงในงานที่สร้างขึ้นโดยผู้ชาย โดยผนวกกับคติหลังสมัยใหม่ซึ่งสนใจศึกษากระบวนการสร้างภาพแทน (representation) เพื่อทบทวน วิพากษ์ และรื้อสร้างองค์ความรู้ในสังคมวัฒนธรรมหนึ่งๆ

เอเดรียน ริช (Adrienne Rich cited in Gamble, 2000: 305) นักทฤษฎีสตรีนิยมยุคหลังได้เสนอการอ่านตัวบทที่สร้างขึ้นในอดีตโดยการมองใหม่ หรือ re-vision ซึ่งหมายถึง “the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction” แนวทางดังกล่าวมีจุดมุ่งหมายเพื่อทบทวน วิพากษ์ และรื้อสร้างองค์ความรู้เดิมที่มีอยู่ โดยมองว่าความรู้ปราศจากความเป็นกลางและสะท้อนอุดมการณ์ของสังคมปิตาธิปไตย (ชุติมา ประกาศวุฒิสาร, 2554: 11) แม้ว่าริชจะมุ่งไปที่การรื้อฟื้นฐานภาพของผู้หญิงด้วยการเล่าเรื่องของตนเองเพื่อสร้างความรับรู้เกี่ยวกับตนเอง แทนที่จะรับรู้เรื่องของตนเองผ่านเรื่องเล่าของผู้ชาย แต่กระบวนทัศน์ re-vision ก็น่าจะมีพลังไม่น้อยในการเป็นจุดเริ่มต้นของการทบทวนและวิพากษ์การเล่าเรื่องราวของผู้หญิงในเรื่องเล่าของผู้ชาย เพื่อเข้าใจถึงมายาคติที่ห่อหุ้มและหล่อเลี้ยงผู้หญิงไว้ทำให้ผู้หญิงไม่เข้าใจตนเอง หรือมองไม่เห็นสิ่งที่เกิดขึ้นกับตน การอ่านเรื่องราวของผู้หญิงในเรื่องเล่าของผู้ชายด้วยการมองใหม่จะทำให้ผู้หญิงเกิดความเข้าใจและมองเห็นสิ่งที่เกิดขึ้นกับตนเอง

แท้ที่จริง เรื่องราวของการข่มขืนซึ่งถูกกลบเกลื่อนมีปรากฏอยู่มากมายในเรื่องเล่าที่แลดูไม่มีพิษมีภัยอย่างนิทานเช่น Snow White หรือ Sleeping Beauty การเปิดเผยให้เห็นกระบวนการกดทับซึ่งทำให้ไม่เห็นและ*อ่านไม่ออก* จนต้องมองหาการข่มขืนนั้น ต้องกระทำการหลายชั้น ตั้งแต่การรับฟังไม่เฉพาะผู้ที่พูดและแวดวงที่พูด แต่ต้องฟังผู้ที่ไม่ได้พูดและเหตุผลที่ไม่(ได้)พูด รวมถึงการฟังเรื่องราวที่*แตกต่าง*ไปจากเรื่องหลัก (master ('s) story) และการทบทวนเรื่องหลักนั้นด้วย เนื่องจากการนำเสนอการข่มขืนมาจากมุมมองของชาย และตั้งอยู่บนจินตนาการของชายเกี่ยวกับเพศวิถีของหญิง การเข้าถึงและการครอบครองร่างกายผู้หญิง และตั้งอยู่บนความกลัวการถูกประณาม การข่มขืนหรือล่วงละเมิดจึงดำรงอยู่ใน

วรรณคดีและเรื่องเล่าทั้งหลาย แต่*ไม่ปรากฏ* ทั้งยังถูกผลิตซ้ำแล้วซ้ำอีกจนกลายเป็นรูปแบบพื้นฐานของการนำเสนอเรื่องราวความสัมพันธ์ชายหญิงในเรื่องเล่าทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นโลกในความเป็นจริงหรือโลกในงานศิลปะ (Higgins and Silver, 1991: 2-3)

ในส่วนของวรรณคดีไทยซึ่งมีเนื้อเรื่องเป็นนิทาน เกือบทุกเรื่องมีการนำเสนอฉากสังวาสในรูปของบทอัศจรรย์ซึ่งเต็มไปด้วยความเปรียบอันไพเราะคมคาย ทำหน้าที่สื่อสภาวะและอารมณ์ของตัวละคร การมองไม่เห็นการล่วงละเมิดที่เกิดขึ้นในวรรณคดีไทยจึงดำรงอยู่เสมอมาผ่านการอ่านความงามของบทประพันธ์ อย่างไรก็ตาม นอกจากบทอัศจรรย์ระหว่างพระเอกนางเอกซึ่งเป็นไปด้วยความพึงพอใจต่อกันแล้ว ยังมีบทอัศจรรย์ระหว่างตัวละครชายทั้งที่เป็น "พระเอก" และไม่ใช่ กับตัวละครหญิงอื่นในวรรณคดีหลายเรื่องซึ่งมักให้ภาพความอภิรมย์ยินดีของทั้งสองฝ่าย (ซึ่งบางครั้งก็นำไปสู่การประณามฝ่ายหญิงว่าแพศยา) *การอ่าน*การ "ร่วมอภิรมย์" บางเหตุการณ์ซึ่งยกมากล่าวต่อไปนี้ด้วยการมองใหม่เป็นการท้าทายและเปิดโปงการล่วงละเมิดไปจนกระทั่งถึงการข่มขืนที่ถูกกดทับไว้ใต้เรื่องราวที่เล่า กลวิธีที่ประพันธ์ และภาพของการร่วมอภิรมย์ที่นำเสนอ

เหตุการณ์ร่วมอภิรมย์ที่คลุมเครือและควรหยิบยกมาพิจารณาได้แก่ ตอนกำเนิดพาลีและสุครีพ ทศกัณฐ์ยกเขาไกรลาส จองถนน และนางลอยในรามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 ตอนอิเหนาได้นางเกนบุษบาในดาหลังหรือ*อิเหนาฉบับรัชกาลที่ 1* ตอนครุฑลักนางกากีและคนธรรพ์ตามนางใน*กากีกลอนสุภาพ* และตอนขุนแผนเข้าห้องนางแก้วกิริยาใน*เสภาขุนช้างขุนแผน* เหตุการณ์การร่วมอภิรมย์เหล่านี้หากถอดเสียงของผู้เล่าที่*มักเล่าว่า*ฝ่ายหญิงมีความยินดีในฝ่ายชายและคำกวีอันไพเราะที่นำเสนอความชื่นชมยินดีของทั้งชายและหญิง เหลือแต่เฉพาะสถานการณ์แล้ว เราสามารถมอง

เห็นได้ถึงภาวการณ์ล่วงละเมิดทางเพศที่เป็นไปได้ตั้งแต่บังคับให้จำยอมมีเพศสัมพันธ์ และอาจไปได้ไกลถึงการข่มขืนหรือใช้กำลังบังคับให้ร่วมประเวณี โดยที่ตัวละครหญิงเหล่านั้นไม่มีโอกาสที่จะปฏิเสธฝ่ายชาย และต้องตกอยู่ในภาวะจำยอมหรือเลือกไม่ได้ด้วยฝ่ายชายอยู่ในฐานะเหนือกว่าไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง

ใน *รามเกียรติ์* ฉบับรัชกาลที่ 1[3] สภาพการณ์ของแต่ละเหตุการณ์มีดังนี้

ตอนกำเนิดพาลีและสุครีพ ในเรื่อง *เล่าว่า*พระอินทร์ต้องการมีโอรสเพื่อช่วยเหลือพระนารายณ์ที่จะอวตารมาปราบทศกัณฐ์ จึงมาเกี้ยวพาราสีนางกาลอัจนาและร่วมสังวาสกับนางขณะที่ฤษีโคดมสามีของนางออกไปหาอาหารในป่า ทำให้นางตั้งครรภ์และคลอดโอรสเป็นพาลี ต่อมานางเกิดความประดิพัทธ์พระอาทิตย์ พระอาทิตย์ทราบความปรารถนาของนางและต้องการมีโอรสเพื่อช่วยเหลือพระนารายณ์อวตาร จึงลงมาร่วมสังวาสกับนางเกิดโอรสคือสุครีพ เหตุการณ์ดังกล่าวนี้หากอ่านสถานการณ์ที่เกิดขึ้นจะเห็นว่านางกาลอัจนาตกอยู่ในภาวะที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงหรือปฏิเสธฝ่ายชายได้เนื่องจากสามีไม่อยู่ในที่พำนัก และฝ่ายชายมีฐานะเหนือกว่าโดยเฉพาะสถานะความเป็นเทวดาชั้นสูง เมื่อพระอินทร์และพระอาทิตย์ต้องการมีโอรสกับนาง นางย่อมไม่อาจปฏิเสธได้

ตอนทศกัณฐ์ยกเขาไกรลาส เรื่อง*เล่าว่า*ทศกัณฐ์ยกเขาไกรลาสให้กลับตั้งตรงได้จึงได้นางมณโฑเป็นรางวัลจากพระอิศวร ขณะที่พานางกลับกรุงลงกา ทศกัณฐ์ได้เหาะข้ามกรุงขีดขินของพาลี ทำให้พาลีไม่พอใจและเกิดต่อสู้กัน ทศกัณฐ์สู้ไม่ได้ จำต้องทิ้งนางมณโฑแล้วหนีไป พาลีพานางกลับวัง เกี้ยวพาราสีแล้วร่วมสังวาสกับนาง เหตุการณ์ตอนนี้ นางมณโฑตกอยู่ในสถานการณ์เชลยศึก หรือเป็นเครื่องแสดงชัยชนะเหนืออีกฝ่าย

---

[3] รวมถึงฉบับอื่นของไทยที่มีเนื้อความคล้ายคลึงกัน ซึ่งแตกต่างจากฉบับอินเดีย

เนื่องจากสามีของนางพ่ายแพ้แก่ฝ่ายตรงข้าม นางจึงเหมือนเป็นสมบัติของฝ่ายชายผู้รบชนะ (ลักษณาการเดียวกับการที่เจ้านายฝ่ายหญิงในราชสำนักของอาณาจักรต่างๆ กลายเป็นสมบัติของฝ่ายที่รบชนะ) ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจึงเกิดขึ้นในสถานการณ์ที่ฝ่ายหญิงไม่อาจหลีกเลี่ยงแม้จะไม่ปรารถนาก็ตาม

ตอนจองถนนและตอนนางลอย ทั้งสองตอนนี้มีลักษณะคล้ายกัน ในตอนนางลอย เรื่องเล่าว่านางเบญกายถูกทศกัณฐ์สั่งให้แปลงกายเป็นนางสีดาตายลอยน้ำมาติดที่หน้าพลับพลาของพระรามเพื่อให้พระรามเลิกทัพกลับไป หนุมานจับได้จึงมีการพิจารณาโทษให้ประหารนาง หนุมานได้ทูลขออภัยโทษ พระรามก็ยกโทษให้และให้หนุมานนำนางไปส่งยังกรุงลงกา ระหว่างทางหนุมานเกี้ยวพาราสีและร่วมสังวาสกับนาง ส่วนตอนจองถนนนั้น เรื่องเล่าว่าหนุมานซึ่งรับหน้าที่คุมการจองถนนพบว่าถนนที่สร้างขึ้นถูกทำลายไป จึงลงไปดูที่ใต้น้ำพบนางสุพรรณมัจฉาธิดาของทศกัณฐ์พาพวกมาทำลายถนนที่สร้างขึ้น จึงเกี้ยวพาราสีและร่วมสังวาสกับนาง จากนั้นขอให้นางและบริวารช่วยถมถนนจนแล้วเสร็จ จะเห็นว่าสถานการณ์ของฝ่ายหญิงทั้งสองมีความคล้ายคลึงกัน คือในเริ่มแรกมีสถานะเป็นปฏิปักษ์กับฝ่ายชายเนื่องจากเป็นศัตรูกัน ฝ่ายหญิงกระทำผิดและถูกฝ่ายชายจับได้ จึงตกอยู่ในอำนาจของฝ่ายชายที่จะให้คุณหรือโทษ กรณีของนางเบญกาย หนุมานเป็นผู้ทูลขออภัยโทษให้ ส่วนกรณีของนางสุพรรณมัจฉา หนุมานปกปิดโทษของนางและปล่อยนางไป ชะตากรรมของหญิงทั้งสองจึงอยู่ในมือของฝ่ายชาย และตกอยู่ในสภาพจำยอม ไม่สามารถหลีกเลี่ยงการร่วมประเวณีกับฝ่ายชายได้

ใน *ดาหลัง* หรือ *อิเหนา* ฉบับรัชกาลที่ 1 ตอนอิเหนาได้นางเกนบุษบา เรื่องเล่าว่า อิเหนาโอรสของท้าวกุเรปันไปประพาสป่า พี่เลี้ยงของอิเหนาพบนางเกนบุษบาชาวป่าเห็นว่างามจึงกลับไปทูลอิเหนา อิเหนาตามไป

พบนางก็พอใจจึงเข้าเกี้ยวพาราสี เมื่อนางกลับหนีขึ้นเรือน ก็สั่งให้ปลูกพลับพลาขึ้นที่สวนของนาง แล้วพยายามโน้มน้าวนางให้ยินดีด้วยแต่นางปฏิเสธ กระทั่งมารดาของนางกลับจากป่า อิเหนาจึงมอบทองให้เพื่อขอนางเกนบุษบา มารดาของนางปฏิเสธไม่ได้จึงยกนางให้ เหตุการณ์นี้ปรากฏชัดเจนว่าฝ่ายหญิงไม่ยินดีกับฝ่ายชาย แต่สถานะของฝ่ายชายซึ่งเป็นโอรสกษัตริย์วงศ์เทวัญกลายเป็นอำนาจที่บีบบังคับให้ฝ่ายหญิงจำยอม

ใน *กากีกลอนสุภาพ* ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ซึ่งเป็นที่รู้จักดี เรื่องเล่าว่าพญาครุฑแปลงเป็นมานพหนุ่มมาเล่นสกากับท้าวพรหมทัต นางกากีชายาของพระองค์ได้ทราบก็แอบมาลอบดูได้สบตากับมานพก็เกิดความพึงใจกัน พญาครุฑจึงบันดาลให้เกิดมืดมิดแล้วพานางไปยังวิมานฉิมพลีเกี้ยวพาราสีแล้วร่วมสังวาสกับนาง นาฏกุเวรคนธรรพ์ได้รับคำสั่งท้าวพรหมทัตให้ตามนาง ก็ได้ติดตามพญาครุฑไปถึงวิมานฉิมพลี เมื่อพญาครุฑออกจากวิมานไปก็ออกจากที่ซ่อน เข้าเกี้ยวพาราสีและร่วมสังวาสกับนาง ในเรื่องนี้อาจกล่าวได้ว่านางกากีตกอยู่ในสภาวะจำยอมเพราะ “ถูกลักตัว” โดยพญาครุฑ และถูกทิ้งให้อยู่ตามลำพังกับนาฏกุเวร ซึ่งต่างข่มขู่ให้เห็นว่านางไม่มีโอกาสหลีกเลี่ยงการร่วมสังวาสกับชายทั้งสองได้

สุดท้ายที่จะยกมากล่าวคือ*เสภาขุนช้างขุนแผน* ตอนขุนแผนเข้าห้องนางแก้วกิริยาซึ่งได้ยกบทอัศจรรย์มากล่าวถึงข้างต้น เรื่องเล่าว่าขุนแผนกลับจากไปทัพได้ทราบว่านางพิมพิลาไลยเมียของตนเปลี่ยนชื่อเป็นนางวันทอง และแต่งงานกับขุนช้าง จึงลอบขึ้นเรือนขุนช้างเพื่อไปหานางวันทอง ขณะนั้นได้เข้าไปในห้องนางแก้วกิริยาทาสในเรือนขุนช้าง เห็นนางงามหลับอยู่ในห้องจึงเข้าเล้าโลมและเป่ามนต์มหาละลวย เมื่อนางรู้สึกตัวตื่นจึงเกี้ยวพาราสีและร่วมสังวาสกับนาง เหตุการณ์ตอนนี้ ฝ่ายหญิงถูกทำให้จำยอมด้วยเวทมนต์คาถาให้งงงวย หรือหากมองในด้านลบอย่างที่สุดก็จะเห็นได้ว่าเป็นสภาพการณ์ของการ “ลักหลับ”

การอ่านเหตุการณ์ร่วมอภิรมย์เหล่านี้ด้วยการพินิจพิจารณาสถาน-การณ์ที่เกิดขึ้นโดยละวางเสียงเล่าของกวี ได้เปิดเผยให้เห็นความคลุมเครือของการร่วมอภิรมย์บางเหตุการณ์ซึ่งละเลยที่จะให้ความสำคัญแก่ฝ่ายหญิงซึ่งตกอยู่ในสถานการณ์จำยอมหรือถูกบีบบังคับโดยอ้อมให้ร่วมสังวาสกับฝ่ายชาย และการกลบเกลื่อนสิ่งที่เกิดขึ้นแต่ตัวบทมิได้เล่าว่าเกิดขึ้น นั่นคือการที่ตัวละครหญิงเหล่านั้นปฏิเสธหรือยืนยันที่จะไม่ยินยอม ซึ่งจะทำให้การสังวาสที่เกิดขึ้นทวีความรุนแรงกลายเป็นการข่มขืนได้

การกลบเกลื่อนที่กล่าวถึงในที่นี้มิได้หมายถึงความตั้งใจที่จะปกปิด ทว่าหมายถึงการบิดเบือนอันเกิดจากอุดมการณ์ปิตาธิปไตยที่กวีได้ซึมซับความรู้เรื่องความเป็นชายความเป็นหญิงและขนบทางวรรณศิลป์ผ่านกระบวนการศึกษาเรียนรู้และการกล่อมเกลาทางสังคม (socialization) ด้วยเหตุนี้ นอกเหนือจากการพินิจสถานการณ์ของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นแล้ว การพิจารณาบริบททางการประพันธ์ได้แก่ เสียงของผู้เล่าและกลวิธีทางวรรณศิลป์ในฐานะที่เป็นปัจจัยของการก่อร่างบทประพันธ์ นับว่ามีความสำคัญในการถอดถอนกระบวนการกดทับที่ทำให้ไม่เห็นการล่วงละเมิดในวรรณคดี และเปิดเผยถึงสิ่งที่มีบทบาทในการกลบเกลื่อนและบิดเบือนการล่วงละเมิดและข่มขืนให้กลายเป็นการร่วมอภิรมย์ ซึ่งนำไปสู่ความเข้าใจแง่มุมทางความคิดเกี่ยวกับการตัดสินทางจริยศาสตร์ของสังคมไทยอันเกี่ยวเนื่องกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจในสังคม

การอ่านวรรณคดีไทยด้วยแนวทางใหม่นี้นับเป็นการ*โต้แย้งแนวการอ่านวรรณคดีไทยแบบเดิม*ที่ให้ความสำคัญแก่คุณค่าของวรรณคดีไทย และขณะเดียวกันก็ได้*โต้แย้งคุณค่าของการอ่านวรรณคดีไทยในแนวทางเช่นนั้นด้วย*

เสียงเล่าของกวีชายกับการกลบเกลื่อนการล่วงละเมิด

เสียงเล่า (voice) มีความสำคัญต่อการอ่านเพื่อค้นหาความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่แฝงอยู่ในวรรณกรรม เนื่องจากผู้เล่า (narrator) ย่อมมีสถานะและจุดยืนทางสังคม (social standing point) อย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการก่อเกิดมุมมองและโลกทัศน์ในการมองและตัดสินเรื่องราวต่างๆ รอบตัว มุมมองและโลกทัศน์นั้นแฝงอยู่ในการนำเสนอเรื่องราวต่างๆ ผ่านกระบวนการเล่าเรื่อง ใน *Rape and Representation* ฮิกกินส์และซิลเวอร์เสนอว่าการอ่านให้เห็นการข่มขืนและล่วงละเมิดในเรื่องเล่าในวรรณคดีหรือเรื่องเล่าในสังคมต้องให้ความสนใจแก่ผู้เล่าเรื่อง เพราะ "[W]ho is speaking may be all that matters." (Higgins and Silver, 1991: 1) เนื่องจากไม่ว่าในเรื่องเล่าแบบใด ผู้ที่เป็นผู้เล่าเรื่องและเป็นเจ้าของเรื่องนั้นเองคือผู้ที่กำหนดความหมายที่แท้จริงของ "ข่มขืน"

ในเรื่องเล่าอย่างนิยายนิทาน เสียงของผู้เล่าคือเสียงหลักและพูดแทนตัวละครทั้งหลาย โดยไม่แยกแยะหรือให้ความสำคัญแก่ภาวะอัตบุคคล (subjectivity) หรือความแตกต่างระหว่างบุคคล เสียงของผู้เล่าเป็นเสียงเดียวซึ่งทรงพลังและอำนาจในการให้ความหมาย (meaning) แก่เหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่องเล่า เสียงเล่าจึงเป็นเรื่องของสุนทรียศาสตร์และความสัมพันธ์เชิงอำนาจ (Higgins and Silver, 1991: 1)

วรรณคดีไทย 4 เรื่องที่ยกมาข้างต้นมีเนื้อเรื่องเป็นนิทาน นำเสนอผ่านรูปลักษณ์ทางการประพันธ์หลายแบบ ได้แก่ กลอนบทละคร กลอนเสภา กลอนเพลงยาว ซึ่งล้วนมีกระบวนการเล่าเรื่องแบบนิทาน โดยตั้งอยู่ในขนบการเล่าเรื่องที่มีผู้เล่าเสมือนผู้ประพันธ์เป็นผู้รู้แจ้ง (omniscient) เสียงของผู้ประพันธ์ปรากฏเด่นชัดจากทรรศนะที่มีต่อตัวละครและเหตุการณ์ต่างๆ อันปรากฏผ่านการใช้คำเรียก การอธิบาย หรือการวิพากษ์วิจารณ์โดยตรง ตัวอย่างเช่นคำพรรณนาการต่อสู้ของพระลอและพระเพื่อนพระแพง

ก่อนสิ้นชีพ “ไล่ฟ่อนฟันผันแทง แวงวัดตัดหัวขา *ดูมหึมาทั้งสาม งามเงื่อนดังราชสีห์ ครวีอาวุธองอาจ เอิบอำนาจบมิกลัว แย้มยิ้มหัวเล่นพลาง กางกรรอนรำรบ*” (*ลิลิตพระลอ*, 136. เน้นโดยผู้เขียน) คำที่ผู้เล่าเลือกใช้อธิบายกิริยาท่าทางและอิริยาบถในการรบ เช่นการเปรียบว่างามเหมือนราชสีห์ การใช้คำขยายว่าองอาจ การพรรณนาว่ายิ้มแย้มไม่กลัว ทำให้เห็นภาพตัวละครทั้งสามเป็นผู้กล้าหาญ มีลักษณะวีระน่าชื่นชม นอกจากการพรรณนาเช่นนี้แล้ว ในกระบวนการเล่าเรื่องแม้การเล่าเหตุการณ์บางอย่างจะมิได้ถูกใส่ “น้ำเสียง” แต่ทรรศนะหรือโลกทัศน์ของผู้เล่ายังแฝงอยู่ในมุมมองต่อเหตุการณ์หรือบุคคลที่เล่าถึง ตัวอย่างเช่นการเล่าเรื่องราวระหว่างพระเพื่อนพระแพงกับพระลอโดยข้ามเรื่องศีลธรรม แต่ให้น้ำหนักแก่การชื่นชมความรักและวีระ ชักจูงให้ผู้อ่านมองภาพตัวละครทั้งสามในด้านบวกมากกว่าด้านลบ และหากผู้อ่านเป็นผู้อ่านที่คล้อยตามเสียงเล่าคืออ่านโดยไม่ตั้งคำถาม ก็ย่อมจะเห็น/รับรู้เรื่องราวต่างๆ ไปตามที่ผู้เล่านำเสนอออกมา และโดยส่วนใหญ่ ขนบในการอ่านวรรณคดีไทยล้วนเป็นการอ่านเพื่อแสวงหาคุณค่าหรือความงามมากกว่าการตั้งคำถาม เสียงเล่าเช่นนี้จึงชักจูงผู้อ่านให้เห็นภาพ/รับรู้เหตุการณ์ไปตามที่เล่าโดยปราศจากข้อสงสัยหรือคำถาม

ด้วยเหตุนี้ การที่กวีชายเป็นผู้เล่าเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิงจึงส่งผลสำคัญต่อภาพความสัมพันธ์ที่ปรากฏ อันเนื่องมาจากทรรศนะและมุมมองที่มีต่อเพศหญิง เพศชาย และความสัมพันธ์ชู้สาวระหว่างผู้หญิงกับผู้ชาย ทำให้เรื่องราวเกี่ยวกับตัวละครหญิงที่ถ่ายทอดออกมา ไม่ว่าจะเป็นความคิด อารมณ์ ความรู้สึก มีความเป็นไปได้สูงที่จะตกอยู่ในวังวนของมายาคติเกี่ยวกับผู้หญิง ผู้ชาย และความสัมพันธ์ระหว่างเพศทั้งสอง

จะเห็นได้ว่าแม้เหตุการณ์ดังกล่าวข้างต้น ตัวละครหญิงตกอยู่ในสภาวะจำยอมหรือถูกบังคับ แต่เนื้อเรื่องกลับมิได้ให้ความสำคัญแก่แง่มุมเหล่านั้น

หากมุ่งเล่าถึงความประดิพัทธ์ยินดีของฝ่ายหญิงที่มีต่อฝ่ายชาย บางเรื่องเล่าว่าฝ่ายหญิงมีใจประดิพัทธ์ต่อฝ่ายชายก่อน บางเรื่องเล่าว่าเมื่อฝ่ายหญิงถูกเกี้ยวพาราสีก็มีใจยินดีและโอนอ่อนผ่อนตาม และ*ทุกเรื่อง*เล่าว่าหลังร่วมสังวาส ฝ่ายหญิงมีความพิศวาสฝ่ายชายอย่างยิ่ง การนำเสนออารมณ์ความรู้สึกของฝ่ายหญิงเช่นนี้ทำให้ภาพเหตุการณ์ที่ปรากฏกลายเป็นการ*ร่วมอภิรมย์* แทนการล่วงละเมิดหรือข่มขืน ตัวอย่างเช่น

เมื่อนั้น โฉมนางมณโฑดวงสมร
สมสู่ด้วยพญาพานร สโมสรชื่นชมปรีดา
ลืมองค์พระสยมภูวญาณ ลืมทศกัณฐ์มารยักษา
ลืมทั้งสมเด็จพระอุมา ลืมมหาไกรลาสคีรี
แรกรู้ในรสสังวาส แสนสวาทลูกท้าวโกสีห์
แสนเกษมแสนสุขทุกราตรี ในธานีขีดขินอันโอชาร
(*รามเกียรติ์* เล่ม 1, 116)

เมื่อนั้น นวลนางสุพรรณมัจฉา
ได้ร่วมรสรักภิรมยา กับวายุบุตรวุฒิไกร
อิงแอบแนบชิดพิศวง งวยงงด้วยความพิศมัย
แสนรักแสนสวาทจะขาดใจ อรไทลืมกลัวพระบิดา
ลืมเล่นในท้องชลธาร ลืมฝูงบริวารมัจฉา
ลืมอายลืมองค์กัลยา เสน่หาเพิ่มพันพันทวี
(*รามเกียรติ์* เล่ม 2, 233)

เมื่อนั้น บุษบาส่าหรีเสน่หา
ได้ร่วมรสรักด้วยราชา กัลยาเบิกบานสำราญใจ
(*ดาหลัง*, 31)

เสียงเล่าของกวีชายข้ามผ่านสถานการณ์อันชวนกระอักกระอ่วนน่าปวดร้าวของผู้หญิงที่ถูกล่วงเกิน การปฏิเสธหรือขัดขืนของฝ่ายหญิงที่เล่าไว้ในเรื่อง

มักมีลักษณะไม่จริงจัง และเป็นไปตามขนบ เช่นที่นางมณโฑห้ามพาลีมิให้ล่วงเกินนาง

ทรงเอยทรงฤทธิ์ พระองค์จงคิดให้ชอบก่อน
ปรานีน้องเถิดภูธร จะหักหาญรานรอนนั้นไม่ดี
ตัวน้องสิเป็นเมียเขา พระปิ่นเกล้าประทานยักษี
ซึ่งจะมาร่วมรสประเวณี เวราจะมีติดตัวไป
เป็นถึงสุริย์วงศ์วราเดช ใช่จะไร้อัคเรศก็หาไม่
มารักเมียท่านด้วยอันใด ไตรโลกจะหมิ่นนินทา
(*รามเกียรติ์* เล่ม 1, 116)

เสียงของกวีชายที่เล่าถึงความประดิพัทธ์ยินดีของตัวละครหญิงขัดแย้งกับอุดมคติของสังคมในเรื่องความรักนวลสงวนตัวที่ปลูกฝังสั่งสอนผ่านวรรณกรรมคำสอนและวรรณกรรมนิทานต่างๆ อุดมคติดังกล่าวปรากฏขึ้นภายหลังฉากสังวาส โดยนำเสนอผ่านบทครวญของตัวละครหญิงถึงการ “เสียรู้” หรือ “ใจอ่อน” ซึ่งนำเสนออย่างแต่งตามขนบ ทำให้เสียงครวญของตัวละครหญิงเหล่านี้แผ่วเบาและไร้พลังจนไม่ได้รับความสนใจ

เมื่อนั้น นวลนางเบญกายเสน่หา
ฟังวายุบุตรผู้ศักดา กัลยาพ่างเพียงจะขาดใจ
ชลนัยน์คลอคลองนองเนตร น้อมเกศกราบลงแล้วร้องไห้
อนิจจาควรหรือไม่อาลัย จะทิ้งไว้ให้ได้อัประมาณ
เสียแรงเกิดมาเป็นสตรี เสียทีเสียตัวด้วยลมหวาน
เสียรู้เพราะหลงด้วยลมพาน เสียกลเสียป่านชีวาลัย
ทั้งนี้ก็เพราะเบาจิต ผิดเองจะโทษผู้ใดได้
กรรมแล้วก็จะใช้กรรมไป ว่าพลางอรไทก็โศกี
(*รามเกียรติ์* เล่ม 2, 212)

ความรู้สึกของตัวละครหญิงที่มีความประดิพัทธ์ยินดีในกามรสสอดคล้องกับทรรศนะของผู้ชายและสังคมโดยทั่วไปที่มีต่อผู้หญิง ดังจะเห็นว่าสังคมมักเพ่งเล็งมองพฤติกรรมทางเพศของผู้หญิง กล่าวหาผู้หญิงว่าเป็นเพศที่ใจง่าย ไม่ซื่อสัตย์ จึงจับจ้องประณามพฤติกรรมทางเพศของผู้หญิง โดยเฉพาะในเรื่องความซื่อสัตย์ ความรักนวลสงวนตัว ความมักมาก สังเกตได้จากคำสอนชายที่ให้ระมัดระวังความใจง่ายของหญิง คำสอนหญิงให้ซื่อสัตย์ รักเดียวใจเดียว และคำประณามหญิงเช่น “ร่าน” “แพศยา” “สำส่อน” “หญิงสามผัว” ความรู้สึกของตัวละครหญิงที่นำเสนอในแต่ละสถานการณ์จึงมีลักษณะเป็นแบบฉบับ (stereotype) อันมาจากมายาคติว่าด้วยความปรารถนาและเพศวิถีของผู้หญิงดังกล่าวข้างต้น

ยิ่งไปกว่านั้น เป็นสิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ว่าการล่วงละเมิดเป็นความรุนแรง แม้มิได้ใช้กำลังกระทำการรุนแรง แต่การมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงโดยที่ฝ่ายหญิงไม่ยินยอมนั้นย่อมทำให้ฝ่ายชายเสียหน้าไม่น้อย เรื่องเล่าของผู้ชายจึงกลบเกลื่อนสภาพการณ์เช่นนั้นทำให้สภาพจำยอมหรือไม่ยินยอมเลือนหายด้วยการนำเสนอความยินดีของฝ่ายหญิง

ขนบทางวรรณศิลป์กับการกลบเกลื่อนการล่วงละเมิด

กลวิธีทางวรรณศิลป์ของวรรณคดีไทยมีส่วนสำคัญในการนำเสนอบทสังวาสข้างต้นในภาพของความรักแทนภาพของความรุนแรงหรือการละเมิด กวีไทยมีขนบหรือความนิยมด้านกลวิธีทางวรรณศิลป์หลายประการ ขนบทางวรรณศิลป์ที่มีส่วนในการกลบเกลื่อนการล่วงละเมิดคือการแต่งบทนารีปราโมทย์ การแต่งบทอัศจรรย์ และการให้ความสำคัญแก่ศฤงคารรสในวรรณคดี กลวิธีทางวรรณศิลป์ทั้งสามประการนี้มีส่วนสำคัญในการปลูกฝัง/กล่อมเกลาให้กวีไทยนำเสนอฉากสังวาสอันน่าจะเป็นการข่มขืนหรือล่วงละเมิดให้เป็นการร่วมอภิรมย์

นารีปราโมทย์เป็นกระบวนลีลาประเภทหนึ่งในกระบวนลีลาการแต่งคำประพันธ์ของไทย กล่าวกันว่าวรรณคดีไทยมีลีลาคำประพันธ์ที่โบราณนิยมแต่งอยู่ 4 ลักษณะ ได้แก่ เสาวรจนี คือคำชมโฉม นารีปราโมทย์ คือคำเล้าโลม พิโรธวาทัง คือคำตัดพ้อ และสัลลปังคพิสัย คือคำคร่ำครวญ (ธรรมาภิมณฑ์, 2514: 52) ลีลาทั้งสี่นี้มีปรากฏในวรรณคดีไทยทุกเรื่องที่มีลักษณะเป็นนิทาน กล่าวเฉพาะบทนารีปราโมทย์ บทนี้คือบทเกี้ยวพาราสีให้ฝ่ายหญิงยินดีในฝ่ายชาย เป็น “บทแสดงความรักใคร่ โอ้โลม ปฏิโลม ความรัก เป็นรากฐานส่วนหนึ่งของศิลป กวีนิยมระบายความรู้สึกในเรื่องรักออกมาเป็นถ้อยคำร้อยกรองอันวิจิตรบรรเจิดบรรจง” (ระวาทวณิคพันธุ์, ม.ป.ป.: 164) นารีปราโมทย์จัดเป็นลีลาหลักลีลาหนึ่งซึ่งแสดงฝีมือของกวีชายในการสร้างสรรค์คำกวีแสดงความรักและเชื้อเชิญให้ฝ่ายหญิงสมัครใจด้วย

บทนารีปราโมทย์นี้แม้จะอธิบายว่าเป็นบทเล้าโลม แต่ในแง่ละครรำของไทยบทเล้าโลมถือเป็นส่วนหนึ่งของบทเข้าพระเข้านางซึ่งได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของขนบการประพันธ์บทละครในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ไปด้วย บทเข้าพระเข้านางประกอบด้วยเหตุการณ์ที่ตัวละครพบกัน ตัวละครชายชมโฉมตัวละครหญิงและตัวละครหญิงเอียงอาย จากนั้นจึงกล่าวเกี้ยวพาราสี และถูกเนื้อต้องตัวกัน เล้าโลม และจบด้วยบทอัศจรรย์ (เสาวลักษณ์ อนันตสานต์, ม.ป.ป.: 144 อ้างถึงใน สมถวิล วิเศษสมบัติ, 2525: 151) บทนารีปราโมทย์ซึ่งเป็นบทเกี้ยวพาราสีและเล้าโลมแสดงความรักจึงสัมพันธ์กับบทสังวาสในฐานะจุดเริ่มต้นที่นำไปสู่ความสัมพันธ์ลึกซึ้ง โดยขนบการประพันธ์บทเข้าพระเข้านางไม่เปิดโอกาสให้เกิดการปฏิเสธ ซึ่งในทางตรงข้ามย่อมหมายถึงความยินดี ทั้งนี้ เราสามารถเห็นร่องรอยของความคิดดังกล่าวได้จากการพิจารณาความหมายของชื่อกระบวนลีลา ศัพท์ “ปราโมทย์” หมายถึงความบันเทิงใจ ความปลื้มใจ (ราชบัณฑิตย-

สถาน, 2546: 670) ไม่ว่าจะประกอบรูปศัพท์ในลักษณะคำประสมหรือคำสมาส "นารีปราโมทย์" ล้วนให้ความหมายอันแสดงถึงฝ่ายหญิงเป็นผู้มีความชื่นชมยินดีในความรักจากฝ่ายชาย ความนิยมให้นารีปราโมทย์เป็นกระบวนลีลาที่จะต้องมีในวรรณคดีไทยจึงสะท้อนถึงกรอบทางการประพันธ์ที่กำหนดมุมมองและเสียงเล่าของกวีชายต่อความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชายและหญิง

สิ่งที่ต่อเนื่องกับบทนารีปราโมทย์คือบทอัศจรรย์ การแต่งบทอัศจรรย์ก็เป็นกลวิธีทางวรรณศิลป์ที่สำคัญซึ่งส่งผลต่อการนำเสนอบทสังวาสในภาพของการร่วมอภิรมย์ โดยเฉพาะกลวิธีการใช้ความเปรียบในการสื่อความหมาย นักวรรณคดีไทยเห็นว่าบทอัศจรรย์เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของวรรณคดีไทย ซึ่ง "การบรรยาย การใช้สัญลักขณ์ ก็เป็นแบบอย่างแน่นอน นับเป็นขนบนิยมอย่างหนึ่ง มีอยู่อย่างอุดมในวรรณคดีร้อยกรอง" (ล้อม เพ็งแก้ว, 2549: 110) การแต่งบทอัศจรรย์แสดงถึงความสามารถของกวี เนื่องจากเป็นกลวิธีในการ*เล่าเรื่องต้องห้าม*ในสังคมไทย ซึ่งกวีต้อง "สามารถใช้คำมาเรียบเรียงให้ความหมายที่เปลี่ยนแปลงไป โดยใช้ศิลปอย่างสูง และจะต้องเป็นผู้มีประสบการณ์มาแล้ว จึงใช้ศิลปในการเขียนโดยเอาธรรมชาติทั้งหลายเข้ามาเปรียบเทียบได้อย่างลึกซึ้งและไพเราะ" (ผาสุก มุทธเมธา, 2522: 148) กุสุมา รักษมณี ยืนยันลักษณะเด่นของศิลปะการแต่งบทอัศจรรย์ของไทยว่าบทอัศจรรย์ในวรรณคดีไทยเป็นกลวิธีนำเสนอฉากรักและรสรักอย่างมีศิลปะ และสอดคล้องกับกลวิธีทางอลังการของสันสกฤต ที่เรียกว่า *samāsokti* ซึ่งหมายถึงการสื่อความหมายด้วยถ้อยคำที่สื่อความหมายสองนัย และกลวิธีเช่นนี้เป็นการสร้างความงดงามทางภาษาในการประพันธ์ (Kusuma Raksamani, 2005: 61) การแต่งบทอัศจรรย์จึงเป็นกลวิธีทางวรรณศิลป์อีกประการหนึ่งซึ่งแสดงฝีมือกวีให้ปรากฏ ทั้งในเชิงการประพันธ์และในเชิงเพศวิถี "วรรณคดีเล่มที่มีชื่อ

เป็นที่รู้จัก กวีไม่เคยลืมที่จะแสดงฝีมือในบทนี้ถ้าหากกวีผู้นั้นผ่านโลกมาอย่างสมบูรณ์ทุกด้าน และบทนี้กระมังที่จะวัดความสามารถในเชิงชายกัน ฉะนั้นผู้ที่ยังไม่มีประสบการณ์ก็อาจจะไม่เข้าใจ และคงจะชมกวีไม่ได้ว่ามีฝีมือและศิลปเยี่ยมแค่ไหน" (ผาสุก มุทธเมธา, 2522: 148) ด้วยเหตุนี้การแต่งบทอัศจรรย์จึงมีแนวโน้มที่จะมุ่งนำเสนอสุนทรียารมณ์ผ่านอลังการเพื่อยืนยันเสน่ห์ของชายซึ่งเป็นทั้งผู้สร้างและเสพบทประพันธ์นั้น

นอกจากขนบทางวรรณศิลป์ของไทยแล้ว การที่กวีไทยได้รับอิทธิพลทางการประพันธ์จากวรรณคดีสันสกฤต แนวคิดเรื่องรสวรรณคดีของสันสกฤตจึงเข้ามามีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทสังวาสให้เป็นการร่วมอภิรมย์เช่นกัน

แนวคิดเรื่องรสวรรณคดีของสันสกฤตแต่เดิมเป็นทฤษฎีละครปรากฏในตำรา *นาฏยศาสตร์* ต่อมาจึงมีการนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของตำราแต่งคำประพันธ์คือ *อลังการศาสตร์* ซึ่งเป็นส่วนที่ส่งอิทธิพลต่อแนวทางในการประพันธ์วรรณคดีไทยให้เกิดรสอารมณ์ต่าง ๆ[4]

ทฤษฎีการละครสันสกฤตมุ่งการเลียนแบบความจริงพื้นฐานด้านอารมณ์ของมนุษย์ (เทียบได้กับ mimesis ของตะวันตก) และสร้างประสบการณ์จำลองให้แก่ผู้ชมด้วยการถ่ายทอดและเลียนแบบภาวะทางอารมณ์ของมนุษย์ให้เกิดความรับรู้ซึ่งเรียกว่ารส (ดูรายละเอียดใน กุสุมา รักษมณี, 2549) อย่างไรก็ตาม แนวคิดเรื่องรสวรรณคดีของสันสกฤตที่ถ่ายเทมาสู่วรรณคดีไทยเป็นเรื่องของการสร้างสุนทรียรสแห่งบทประพันธ์มากกว่าการเลียนแบบ เนื่องจากวรรณคดีไทยโดยเฉพาะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมิได้มีแนวทางในการถ่ายทอดหรือเลียนแบบอารมณ์มนุษย์ตามทฤษฎี

---

[4] แม้ว่าจะเพิ่งมีการแปลตำราอลังการศาสตร์และนาฏยศาสตร์เป็นภาษาไทยในภายหลัง แต่กวีไทยน่าจะได้รู้จักตำราทั้งสองนี้มาก่อนแล้วหากพิจารณาเทียบเคียงการรับอิทธิพลการประพันธ์ของอินเดียด้านอื่น ๆ

นาฏยศาสตร์ และแท้จริงแล้วอาจกล่าวได้ว่ามีลักษณะตรงข้าม กล่าวคือ วรรณคดีรัตนโกสินทร์ตอนต้นมุ่งศิลปะการประพันธ์อันทำให้เกิดสุนทรียะทางอารมณ์ (ดูรายละเอียดใน ดวงมน จิตร์จำนงค์, 2544) วรรณคดีไทยจึงไม่นิยมเสนอเรื่องราวที่ก่อให้เกิดความขุ่นข้องหมองหมางในใจ หากมุ่งแสดงรสที่ก่อให้เกิดความชื่นชมยินดี

ศฤงคารรสเป็นรสวรรณคดีซึ่งมีความสอดคล้องอย่างยิ่งกับแนวการประพันธ์เพื่อสุนทรียะทางอารมณ์ และสอดคล้องกับความนิยมทางวรรณศิลป์ของไทยในการแต่งบทนารีปราโมทย์และบทอัศจรรย์ เนื่องจากศฤงคารรสคือรสอันเกิดแต่ความรัก มีความยินดีเป็นแดนเกิด คือรสซึ่งเกิดจากความยินดี หรือซึ่งเกิดจากความชอบใจ (*นาฏยศาสตร์*, 2541: 293) ยังให้เกิดความซาบซึ้งชื่นชมในความรักของตัวละคร แสดงออกด้วยภาวะการอยู่ร่วมกันของชายหญิง การพูดจาอ่อนหวาน การแสดงจริตกิริยาแช่มช้อยชม้ายชายตา แสดงความรักต่อกัน เป็นต้น ภาวะอันก่อให้เกิดศฤงคารรสล้วนสอดคล้องกับลักษณะของบทร่วมอภิรมย์ วรรณคดีไทยซึ่งมุ่งหมายสุนทรียารมณ์จึงนำเสนอความอ่อนหวานและความชื่นชมยินดีอันเกิดจากการร่วมอภิรมย์ แทนที่จะแสดงถึงความรุนแรงหยาบช้าและความทุกข์ที่เกิดจากการล่วงละเมิดซึ่งจะก่อให้เกิดความหม่นหมองทุกข์เศร้าแก่ผู้อ่าน สถานการณ์ของการล่วงละเมิดดังข้างต้นจึงถูกแปรเป็นการร่วมอภิรมย์ แสดงความรักความอภิรมย์ยินดีของหญิงและชายซึ่งยังความรื่นรมย์แก่ผู้อ่าน

กล่าวได้ว่าขนบทางวรรณศิลป์ของไทยสอดคล้องกับกระบวนการสร้างและเสพวรรณคดีไทยที่ให้ความสำคัญในการสื่อสุนทรียรสซึ่งส่งผลต่อการนำเสนอบทสังวาสเป็นการร่วมอภิรมย์แทนการล่วงละเมิดหรือข่มขืน อย่างไรก็ตาม ยังมีปัจจัยอื่นที่มีความสำคัญต่อการนำเสนอภาพการสังวาสในลักษณะดังกล่าว ได้แก่การสร้างและให้ความสำคัญแก่ตัวละครอันเป็นความรุนแรงเชิงโครงสร้างในสังคมไทยซึ่งสะท้อนผ่านความสัมพันธ์เชิงอำนาจในวรรณคดี

การสร้างและให้ความสำคัญแก่ตัวละครในวรรณคดีไทย: ปัจจัยกำหนดการร่วมอภิรมย์หรือข่มขืน

ที่จริงแล้วในวรรณคดีไทยมิใช่ว่าจะไม่มีการกล่าวถึงการล่วงละเมิดหรือข่มขืน การล่วงละเมิดและข่มขืนที่ตัวบทแสดงออกอย่างเปิดเผยแม้จะมีอยู่น้อยแต่ก็มีปรากฏอยู่ และมีลักษณะน่าสนใจที่ควรแก่การพิจารณา การพิจารณาถึงการสังวาสที่มีลักษณะล่วงละเมิดชัดเจนเทียบเคียงกับการสังวาสที่ถูกแปรเป็นการร่วมอภิรมย์สามารถเปิดเผยให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจบางประการในการสร้างสรรค์วรรณคดีไทย

ในรามเกียรติ์มีเหตุการณ์ตอนหนึ่งซึ่งหนุมานปลอมเป็นทศกัณฐ์ไปเสพสังวาสกับนางมณโฑเพื่อทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ เนื้อเรื่องตอนนี้ ฝ่ายทศกัณฐ์พ่ายแพ้ทัพพระรามหลายครั้งหลายครา นางมณโฑมเหสีของทศกัณฑ์จึงอาสาทำพิธีหุงน้ำทิพย์เพื่อใช้ประพรมทหารยักษ์ที่ตายแล้วให้กลับฟื้นคืน ฝ่ายพระรามแก้ไขโดยให้หนุมานปลอมเป็นทศกัณฐ์ไปเสพสังวาสกับนางเพื่อทำลายพิธี เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นมีลักษณะการล่วงละเมิดอย่างชัดเจน แม้หนุมานเองก็ตระหนักดังที่แสดงความกังวลว่าตนกำลังล่วงเกินมารดาขององคตทหารเอกอีกตนหนึ่งของพระราม แต่นิลนนท์เตือนว่าการกระทำนั้นเป็นเรื่องราชการ “เราเป็นข้าบาทพระจักรา ของพระอวตารเรืองศรี แม้นว่ามิได้ราชการ ... ภูมีจะลงโทษทัณฑ์” (*รามเกียรติ์* เล่ม 3, 309)

นอกจากการล่วงละเมิดซึ่งเป็นไปโดยฝ่ายชายจำจะ*ต้องกระทำ*แล้ว ในวรรณคดีไทยยังมีการล่วงละเมิดที่ฝ่ายชายตั้งใจกระทำอีกหลายเหตุการณ์ ได้แก่ ในรามเกียรติ์*เล่าว่า* ทศกัณฐ์ “มิได้อิ่มใจในรสรัก” (*รามเกียรติ์* เล่ม 1, น.145) จึงแปลงกายเป็นเทวดาไปล่วงเกินเหล่านางฟ้า รวมถึงนางปลานางช้าง ใน *อุณรุท เล่าว่า*ท้าวกรุงพาณมีใจหยาบช้า ครั้งหนึ่งได้ไปเที่ยวไล่รุกรานนางฟ้าแต่ไม่สำเร็จ ต่อมาจึงปลอมเป็นเทวดาไปเชยชมเหล่านางฟ้า

หลังจากนั้นยังปลอมเป็นพระอินทร์ไปเชยชมนางสุจิตรา ด้วย "ราคร้อนอุราดั่งเพลิงกัลป์ กูไปปลอมชมบรมสุข ด้วยนางทั่วทุกวิมานสวรรค์ ยังแต่สุจิตราวิลาวัณย์ อันเป็นมเหสีหัสนัยน์" (*อุณรุท*, 66)

วรรณคดีที่ปรากฏบทข่มขืนชัดเจนคือ*เสภาขุนช้างขุนแผนฉบับหอพระสมุด* ตอนขุนช้างได้นางวันทอง เนื้อเรื่องตอนนี้ นางศรีประจันยกนางวันทองให้แต่งงานกับขุนช้าง แต่นางวันทองไม่ยินดีเพราะรักและแต่งงานกับพลายแก้วแล้ว เมื่อถูกบังคับให้เข้าหอ นางวันทองก็ไม่ยินยอมขุนช้างขุนช้างจึงใช้กำลังปลุกปล้ำ

ขุนช้างฮึดฮือยื่นมือยาว น้าวสาวหัวไหล่เข้าในมุ้ง
วันทองถีบผางเข้ากลางอก พลัดตกจากเตียงเสียงดังผลุง
ขุนช้างผุดกลับขึ้นทับพุง สายมุ้งขาดสิ้นดิ้นแทบตาย
มุ้งพันวันทองดังไข่พอก กูหายใจไม่ออกอ้ายฉิบหาย
ขุนช้างไขว่คว้านัยน์ตาลาย มุ้งพันวุ่นวายอยู่สิ้นที
แค้นใจด้วยมุ้งยุ่งจริงๆ พอรุ่งขึ้นกูจะทิ้งเสียเว็จขี้
ฉีกมุ้งออกได้ไล่คะยี มุ้งยังพันดีแต่วันทอง
ขุนช้างเลิกมุ้งที่พันตัว พันไว้แต่หัวให้มีช่อง
ได้ทีสบสมอารมณ์ปอง วันทองจนใจอยู่ในโปง
ร้องจนตาปลิ้นดิ้นจะลุก กูจุกขึ้นมาแล้วอ้ายตายโหง
ถีบขุนช้างล้มจมโก้งโค้ง ขุนช้างโลดโดดโหยงอยู่ยักยัน
สะดุดขันน้ำเข้าต่ำฉ่า น้ำเปียกแข้งขาอยู่ตัวสั่น
วันทองหลุดผลุดนั่งทั้งมุ้งพัน ขุนช้างงงงันเข้าง้างคอ
ปล้ำล้มจมเตียงเสียงต่ำเฮือก วันทองเสือกตำฝาตาปอหลอ
อัศจรรย์ฟ้าลั่นฝนตกปรอ เสียงจ้อไหลอาบซาบแผ่นดิน

(*เสภาขุนช้างขุนแผน*, 289-290)

ในเหตุการณ์ล่วงละเมิดที่เกิดขึ้นเหล่านี้ ผู้เล่า*เปิดเผย*เสียงของฝ่ายหญิงที่สะท้อนความไม่ยินดีและความทุกข์โศก จากการถูกล่วงละเมิด ซึ่งน้ำเสียง

ต่างกับเสียงของฝ่ายหญิงที่คร่ำครวญในเหตุการณ์ร่วมอภิรมย์ที่กล่าวถึงก่อนหน้านี้

วันทองหมองศรีมีแต่ทุกข์ ข้างขุนช้างเป็นสุขสำราญรื่น
(*เสภาขุนช้างขุนแผน*, 290)

เมื่อนั้น นางสุจิตราโฉมฉาย
ฟังตรัสรำพันบรรยาย ดั่งชีวิตจะวายลงทันใด
....
เสียแรงตั้งใจปรนนิบัติ ชื่อสัตย์ต่อเบื้องบทศรี
รักษากายให้ไม่ราคี ครั้งนี้มาทรลักษณ์ไป
ถึงมาตรมิชั่วก็เหมือนชั่ว จะนับว่าตัวดีกระไรได้
เป็นที่ติฉินไยไพ จะอยู่ไยให้อายในเมืองฟ้า
(*อุณรุท*, 77)

เมื่อนั้น นวลนางมณโฑสาวสวรรค์
ได้ฟังดั่งใครมาฟาดฟัน กัลยาเพียงสิ้นชีวี
คิดความอัปยศอดสู ไม่แลดูพักตร์ท้าวยักษี
กอดบาทภัสดาแล้วโศกี สลบไปในที่ไสยา
(*รามเกียรติ์* เล่ม 3, 321)

การล่วงละเมิดและข่มขืนที่ยกมาข้างต้นนี้สามารถ *ปรากฏ* ขึ้นได้เนื่องจากมีเงื่อนไขซึ่งแตกต่างกับสถานการณ์การล่วงละเมิดที่กล่าวถึงก่อนหน้านี้ หากยกการทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์เป็นสถานการณ์พิเศษแล้ว สถานการณ์การล่วงละเมิดอื่นดังกล่าวข้างต้นล้วนมีลักษณะสำคัญคือผู้กระทำการล่วงละเมิดล้วนเป็นฝ่ายปรปักษ์กับ “พระเอก” ได้แก่ทศกัณฐ์ ท้าวกรุงพาณ ขุนช้าง และเหตุการณ์ทั้งหมดล้วนเกิดจากความตั้งใจทั้งสิ้น

การที่ทศกัณฐ์และท้าวกรุงพาณล่วงละเมิดเพศหญิงได้ เนื่องจากทั้งสองเป็นตัวละครที่ถูกจัดวางเป็นฝ่ายตรงข้ามกับตัวละครฝ่าย “พระเอก”

ตอบสนองกับเป้าหมายของตัวบทที่นำเสนอฝ่ายพระเอกเป็น “ฝ่ายดี” และฝ่ายตรงข้ามเป็น “ฝ่ายร้าย” ตามขนบการประพันธ์วรรณคดีไทยที่มักสร้างคู่ตรงข้าม ดี-ชั่ว ธรรมะ-อธรรม โดยการสร้างตัวละครคู่ตรงข้ามเป็นพระเอก-ผู้ร้าย อย่างตรงไปตรงมา การกำหนดให้ตัวละครฝ่ายตรงข้ามพระเอกกระทำผิดจึงเป็นการสนับสนุนภาพแทนความชั่วหรืออธรรมได้โดยเฉพาะอย่างยิ่งทศกัณฐ์และท้าวกรุงพาณนั้นแสดงบทบาทด้านลบคือขัดแย้งกับระเบียบสังคมหรือทำผิดจริยธรรมทั้งสิ้น ทั้งยังสร้างความเดือดร้อนแก่กลุ่มต่างๆ กลายเป็นปฏิปักษ์กับสังคม จึงมีภาพประทับเป็น “ผู้ร้าย” ส่วนขุนช้างนั้นถูกกำหนดให้เป็นคู่ตรงข้ามกับพระเอกคือขุนแผนตั้งแต่ต้นเรื่อง ภาพของขุนแผนตั้งแต่เมื่อครั้งเป็นพลายแก้วเป็นภาพด้านบวก คือรูปร่างหน้าตาดี มีฝีมือ เป็นที่รักใคร่ของผู้คน ตรงข้ามกับขุนช้างซึ่งภาพด้านลบปรากฏเด่นชัดตั้งแต่รูปร่างหน้าตา อุปนิสัยใจคอ ไปจนถึงบุคลิกภาพและการกระทำ

นอกจากนี้ ใน *รามเกียรติ์*และ*เสภาขุนช้างขุนแผน* ยังแสดงให้เห็นว่าสถานะทางสังคมเป็นปัจจัยหนึ่งที่มีส่วนกำหนดให้ตัวละครแสดงบทบาทดังกล่าว ทศกัณฐ์นั้นแม้จะถือเป็นตัวละครที่มีสถานะทางสังคมสูง คือสืบเชื้อสายจากพรหมและเป็นกษัตริย์ครองกรุงลงกา แต่ทศกัณฐ์ก็เป็นนนทกซึ่งเป็นคนล้างเท้าเทวดามาแต่เดิม ที่ได้มาเกิดในวงศ์พรหมก็ด้วยคำสาปของพระนารายณ์ ชาติกำเนิดอันสืบเนื่องกับชาติที่แล้วยังคงมีผลสำคัญต่ออุปนิสัย บุคลิกลักษณะและการกระทำของตัวละครตัวนี้ ส่วนขุนช้างนั้นเป็นเศรษฐี ถือว่ามีสถานะสูงในสังคมขนาดเล็ก แต่สถานะดังกล่าวเมื่อเทียบกับสังคมขนาดใหญ่ในโลกความเป็นจริงของผู้อ่านวรรณคดีเรื่องนี้ก็นับว่าเป็น “เศรษฐีบ้านนอก” ไม่ได้มีสถานะสูงทางสังคมอย่างแท้จริง

ในวรรณคดีไทย ลักษณะด้านลบของตัวละครเหล่านี้ทำให้เป็นที่ยอมรับว่าตัวละครนั้นเป็น “ตัวร้าย” ที่กระทำผิดศีลธรรมจรรยา คือล่วงละเมิดเพศ

หญิงได้ และในทางกลับกัน การล่วงละเมิดเพศหญิงนี้เองก็เป็นการกระทำหนึ่งที่ใช้ตอกย้ำความเป็น “ตัวร้าย” ของตัวละคร กล่าวได้ว่าตัวละครที่ได้รับอนุญาตให้แสดงบทบาทล่วงละเมิดเพศหญิงได้เป็นตัวละครที่มีต้นทุนทางสังคมต่ำ และอยู่ในขนบการสร้างตัวร้ายของวรรณคดีไทยให้เป็นภาพแทนของฝ่ายอธรรม

ตัวละครชายที่วรรณคดีไทยไม่อนุญาตให้ล่วงละเมิดเพศหญิงโดยบิดเบือนการกระทำนั้นให้เป็นการร่วมอภิรมย์ล้วนเป็นตัวละครที่เป็นพระเอก หรือตัวละครที่จัดเป็น “ฝ่ายดี” หรือฝ่าย “ธรรมะ” ไม่ฉะนั้นก็เป็น “ฝ่ายถูก” คือไม่ใช่ฝ่ายเริ่ม ด้วยเหตุที่ตัวละครฝ่ายดี “ไม่ได้รับอนุญาต” ให้กระทำการล่วงละเมิดเช่นนั้น การกระทำของตัวละครฝ่ายดีจึงถูกแปรให้เป็นการร่วมอภิรมย์ยินดี เพื่อที่ตัวละครเหล่านี้จะไม่ถูกกล่าวโทษ และตอบสนองเป้าหมายของตัวบท

ในกรณีของอิเหนา อิเหนาเป็น “พระเอก” ของเรื่องดาหลัง (อิเหนาฉบับรัชกาลที่ 1) และ*อิเหนา* (ฉบับรัชกาลที่ 2) มีลักษณะตามขนบของพระเอกในวรรณคดีไทยคือชาติกำเนิดสูงส่ง คือมีบุญญาธิการ (มีกริชติดตัวมาตั้งแต่เกิด) เป็นวงศ์เทวัญ สืบเชื้อสายจากเทวดา ชาติกำเนิดที่สูงส่งนี้ สังคมไทยนำมาผูกโยงเข้ากับความดี คือเชื่อว่าความดีของบุคคลเกิดจากการที่บุคคลนั้นมีชาติกำเนิดดี (กุสุมา รักษมณี, เสาวณิต จุลวงศ์ และสายวรุณ น้อยนิมิตร, 2550: 176) ดังนั้นวรรณคดีไทยจึงไม่ให้ตัวละครที่มีชาติกำเนิดสูงอย่างอิเหนากระทำชั่วด้วยการล่วงละเมิดเพศหญิง แต่แปรให้เป็นการกระทำที่ถูกต้องตามทำนองคลองธรรม ในดาหลังอิเหนาได้นางเกนบุษบาเมื่อแม่ของฝ่ายหญิงยินยอมยกลูกสาวให้ ส่วนใน*อิเหนาฉบับรัชกาลที่ 2* อิเหนาลักตัวบุษบาไปแต่ในที่สุดก็ละเว้นไม่ได้ล่วงเกินนาง

กรณีพระอินทร์และพระอาทิตย์ในรามเกียรติ์ ทั้งสองเป็นผู้มีสถานะทาง

สังคมสูงเนื่องจากเป็นเทวดาชั้นสูง จัดเป็นชนชั้นนำในสังคม[5] แม้ในปกรณัมอินเดียมีเรื่องราวการกระทำผิดของเทวดามากมาย แต่สังคมไทยซึ่งได้รับอิทธิพลศาสนาพุทธเชื่อว่าเทวดาคือผู้สะสมบุญหรือคุณความดีจึงได้เกิดเป็นเทวดา วรรณคดีไทยจึงไม่กำหนดให้เทวดาทำชั่ว ในเรื่องการที่พระอินทร์และพระอาทิตย์ลงมาสังวาสนางกาลอัจนานั้นจึงเกิดจากความปรารถนาดีที่จะมีโอรสเพื่อเป็นทหารพระนารายณ์อวตาร และเพราะนางกาลอัจนาไม่ซื่อสัตย์ต่อสามี ส่วนพาลีและหนุมานนั้น ทั้งสองมีสถานะเป็นโอรสของเทวดาคือพระอินทร์และพระพาย (ตามบัญชาของพระอิศวร) ตามลำดับ และเป็นตัวละครที่จัดอยู่ในกลุ่มของฝ่ายดีหรือฝ่ายธรรมะ เนื้อเรื่องจึงนำเสนอการสังวาสในแง่ของการร่วมอภิรมย์มิใช่ล่วงละเมิดกรณีของพาลีนั้น เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นถูกนำเสนอว่าเป็นไปตามประเพณีของการรบ “อันธรรมเนียมกษัตริย์ทั้งแผ่นภพ รุกรบได้นางก็เป็นสิทธิ์” (*รามเกียรติ์* เล่ม 1, 116) สำหรับหนุมาน การปลอมสังวาสนางมณโฑเป็นไปด้วยจำยอมตามคำแนะนำของพิเภกจึงมิใช่การกระทำชั่ว หนุมานไม่ได้รับการกล่าวโทษและยังได้รับคำชมเชยจากพระรามที่กระทำการสำเร็จ ส่วนความสัมพันธ์กับเบญกายและสุพรรณมัจฉาถูกนำเสนอว่าเป็นความยินยอมของฝ่ายหญิง มิใช่ถูกข่มเหงบังคับ ดังบทครวญของนางเบญกายและสุพรรณมัจฉาครวญที่ว่าตน “เสียรู้” แสดงให้เห็นมโนทัศน์ในการมองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นว่าผู้หญิงเป็นฝ่าย “ผิดพลาด” เพราะยินยอมตามคำเกี้ยวพาราสีของชาย

---

[5] สังคมของรามเกียรติ์สามารถแบ่งช่วงชั้นทางสังคม (strata) ของตัวละครในเรื่องได้เป็น 5 ช่วงชั้น ได้แก่ *พระเป็นเจ้า* เป็นกลุ่มที่ได้รับความเคารพยกย่องสูงสุด *ชนชั้นนำ* เป็นกลุ่มของผู้มีฤทธิ์อำนาจมาก พระอินทร์ พระอาทิตย์ พาลี หนุมานจัดอยู่ในกลุ่มนี้ *ชาวสวรรค์* คือกลุ่มที่มีกำเนิดสูงที่อาศัยอยู่นอกชมพูทวีป *ชนชั้นสูง* คือผู้มีสถานภาพสูงในชุมชน/เมืองต่างๆ และ *สามัญชน* คือผู้ที่มีสถานภาพต่ำในชุมชนต่างๆ นางมณโฑ นางกาลอัจนา และนนทกจัดอยู่ในกลุ่มนี้ (เสาวณิต จุลวงศ์, 2536: 128)

ในเรื่อง*กากีกลอนสุภาพ* ทั้งพญาครุฑและคนธรรพ์มิได้มีสถานะทางสังคมสูงหรือเป็นฝ่ายธรรมะดังเช่นตัวละครในวรรณคดีเรื่องอื่น แต่ในเรื่องนี้ตัวละครทั้งสองถูกจัดวางสถานะเป็น “ฝ่ายถูก” และนางกากีเป็น “ฝ่ายผิด” คือพญาครุฑถูกนำเสนอว่ามิได้เป็นฝ่ายเริ่มต้นแต่ฝ่ายเดียว หากนางกากีเองก็ไม่ซื่อสัตย์ต่อท้าวพรหมทัตด้วย ส่วนกรณีคนธรรพ์นั้นการร่วมสังวาสกับนางเป็นไปเพื่อให้พ้นอันตรายจากพญาครุฑ และนางกากีมีจิตไม่ซื่อตรง ในกรณีเรื่องนี้กล่าวได้ว่าตัวละครชายไม่ได้ถูกนำเสนอว่าเป็นฝ่ายผิดอันเนื่องจากมายาคติว่าด้วยความมักมากของเพศหญิง

ในด้านของฝ่ายหญิง หากพิจารณาวรรณคดีที่เล่าถึงการล่วงละเมิดชัดเจนอย่าง *รามเกียรติ์* และ*เสภาขุนช้างขุนแผน* จะเห็นว่าผู้ที่ถูกล่วงละเมิดเป็นตัวละครที่มีสถานะไม่สูงส่ง ไม่สำคัญ หรือมีความบกพร่องตัวละครที่เนื้อเรื่องแสดงให้เห็นการล่วงละเมิดถึงขั้นใช้กำลังบังคับอย่างชัดเจนคือนางวันทอง นางวันทองเป็นหญิงชาวบ้าน ซึ่งแต่งงานแล้ว ทั้งยังมีมลทิน คือลักลอบมีความสัมพันธ์กับพลายแก้วที่สึกจากเพศพรหมจรรย์ชั่วคืนเพื่อเสพสังวาสนาง ในเรื่องรามเกียรติ์ ผู้ถูกล่วงละเมิดส่วนใหญ่เป็นนางฟ้านางอัปสรทั่วไป ไร้ชื่อเสียงเรียงนาม ไม่มีความสลักสำคัญ ทั้งยังไม่มีอำนาจที่จะกระทำการโต้ตอบได้

ผู้ถูกล่วงละเมิดซึ่งนับเป็นกรณีพิเศษคือนางสุจิตราในเรื่อง*อุณรุท* นางสุจิตราเป็นชายาของพระอินทร์ ถือว่าเป็นเทพธิดาชั้นสูง มีสถานะทางสังคมสูง เนื้อเรื่องกำหนดให้นางถูกล่วงเกินก็เพื่อเป็นเหตุนำไปสู่การขอจุติลงไปเกิดเพื่อ “ล้างอสุรา” ซึ่งนางได้ไปเกิดเป็นนางอุษาธิดาเลี้ยงของท้าวกรุงพาณ และสุดท้ายนางก็เป็นต้นเหตุให้พระอุณรุทและท้าวบรมจักรกฤษณ์ยกทัพมารบและสังหารท้าวกรุงพาณสิ้นชีวิต สอดคล้องกับเจตจำนงของเรื่องที่จะแสดง “ธรรมะชนะอธรรม” เรื่องราวของนางสุจิตราจึงเป็นอนุภาคที่วรรณคดีไทย “ยอม” ให้เกิดขึ้นได้ เพื่อเป็นสาเหตุแห่งใน

การ “ปราบอธรรม” โดยมีเงื่อนไขคือนางมีอำนาจ สามารถกระทำการโต้ตอบทำลายล้างผู้ที่ล่วงเกินนางได้ ซึ่งหมายถึงนางได้ “ล้างมลทิน”

ในสถานการณ์การล่วงละเมิดซึ่งถูกบิดเบือนให้กลายเป็นการร่วมอภิรมย์ วรรณคดีไทยมีแนวขนบคล้ายกัน คือ “ไม่อนุญาต” ให้ตัวละครเอกฝ่ายหญิงซึ่งเป็นตัวละครชั้นสูงตกอยู่ในสถานการณ์เช่นนั้น ตัวละครหญิงที่ร่วมอภิรมย์กับชายในเหตุการณ์ที่ยกมาจึงล้วนเป็นตัวละครหญิงที่มีกำเนิดหรือสถานะทางสังคมต่ำ หรือมีความบกพร่อง นางมณโฑเป็นข้ารับใช้พระอุมา มีอดีตชาติเป็นนางกบ นางกาลอัจนาเป็นมนุษย์สามัญซึ่งถือเป็นกลุ่มชนที่มีสถานะทางสังคมต่ำที่สุดใน*รามเกียรติ์* นางสุพรรณมัจฉาเป็นธิดาของทศกัณฐ์ซึ่งเกิดจากการล่วงละเมิด นางเบญกายเป็นธิดาของพิเภกซึ่งถูกขับออกจากกรุงลงกา นางเกนบุษบาเป็นหญิงชาวป่า และนางแก้วกิริยาเป็นทาสในเรือนของขุนช้าง

นอกจากกำเนิดหรือสถานะทางสังคมต่ำและความบกพร่องต่างๆ แล้ว ตัวละครหญิงบางเรื่องถูก “โยนความผิดให้” เห็นได้ชัดจากนางกากีแม้เป็นมเหสีของท้าวพรหมทัต นางถูกนำเสนอว่าเป็นผู้กระทำผิดเนื่องจากไม่ซื่อสัตย์ทั้งต่อท้าวพรหมทัตและต่อพญาครุฑ เมื่อแรกสบตากับพญาครุฑในรูปมานพหนุ่มนางก็บังเกิดความพิศวาสมานพหนุ่ม “ต่างประหวัดหทัยไหววาบ เพลิงราคซ่านซาบเสียวกระสัน” (*กากีกลอนสุภาพ*, 3) และเมื่อคนธรรพ์เกี้ยวพาราสีนางก็เกิดความพิศวาสคนธรรพ์ “นางสลัดปัดกรแล้วค้อนคม แต่อารมณ์ปฏิพัทธ์ประหวัดหา” (*กากีกลอนสุภาพ*, 19) กรณีนางกาลอัจนา เรื่องเล่าว่าเมื่อพระอินทร์ลงมาเกี้ยวพาราสี นางเกิด “พิศวงด้วยทรงพระอินทรา ให้ร้อนในอุราดั่งเพลิงพิษ เกิดความกระสันรัญจวนยั่วยวนรสรักแล้วหักจิต” (*รามเกียรติ์* เล่ม 1, 59) และเมื่อนางเห็นพระ-อาทิตย์ก็ “ให้เกิดความเสน่หาอาวรณ์ ในพระทินกรรังสรรค์” (*รามเกียรติ์* เล่ม 1, 61)

ในวรรณคดีไทย ตัวละครหญิงที่รอดพ้นจากการล่วงเกินแม้ต้องตกอยู่ในสถานการณ์เสี่ยงคือนางสีดาใน *รามเกียรติ์* และนางบุษบาใน *อิเหนา* ตัวละครทั้งสองประสบเหตุถูกลักพาตัวไปเช่นเดียวกับนางกากี แต่ตัวละครทั้งสองปลอดพ้นภัยมาพ้องพานและไม่มีมลทิน นางสีดานั้นทศกัณฐ์มีความพิศวาสจึงลักตัวไปแต่ไม่สามารถล่วงเกินนางได้ ส่วนนางบุษบานั้นถูกอิเหนาพาตัวไปถึงสองครั้ง ครั้งแรกอิเหนาลักนางไปไว้ในถ้ำเพื่อเกี้ยวพาราสี ในครั้งหลังเมื่อนางปลอมเป็นนางแอหนัง อิเหนาอาสาพานางไปส่งยังเมืองกาหลังระหว่างทางอิเหนาเกี้ยวพาราสีนาง แต่ทั้งสองครั้งอิเหนามิได้ล่วงเกินนางเนื่องจากถูกนางตัดพ้อต่อว่าและยืนยันไม่รับรักแม้อิเหนาจะเกี้ยวพาราสีอย่างไร ทำให้อิเหนาเลิกรา

ตัวละครหญิงทั้งสองมีคุณสมบัติสำคัญที่ทำให้รอดพ้นจากการล่วงเกินคือมีชาติกำเนิดสูงและเป็น “นางเอก” ในวรรณคดีไทยโดยเฉพาะวรรณคดีราชสำนักนั้น *นางเอก*คือเป็นภาพแทนของหญิงในอุดมคติ นางเอกจึงเป็นที่รวมของความดีงามของผู้หญิงตามอุดมคติของสังคมไทย และความบริสุทธิ์เป็นคุณสมบัติสำคัญประการหนึ่ง ตัวละครที่เป็นนางเอกในวรรณคดีราชสำนักจึงไม่ปรากฏว่าถูกล่วงละเมิด ไม่ว่าจะโดยผู้ร้ายหรือพระเอกก็ตาม เพื่อให้ตัวละครหญิงนั้นคงความเป็นนางเอกในอุดมคติอยู่ได้ อีกประการหนึ่งที่สำคัญคือชาติกำเนิด ตัวละครทั้งสองต่างเป็นผู้มีชาติกำเนิดสูง มีบุญญาบารมี นางสีดาเป็นพระลักษมีอวตาร นางบุษบาเป็นวงศ์เทวัญ เป็นสาแหรกเดียวกันกับอิเหนา เมื่อจะประสูติเกิดมีอัศจรรย์ดอกไม้เบ่งบานส่งกลิ่นหอม แตรสังข์บรรเลงส่งเสียงขึ้นเอง ชาติกำเนิดสูงส่งนี้ได้ปกป้องคุ้มครองนางทั้งสองให้รอดพ้นภัย นางสีดานั้นเมื่อถูกทศกัณฐ์ลักตัวไปจึงบังเกิดให้กายมีความร้อนจนทศกัณฐ์ไม่สามารถแตะต้องตัวนางได้ ส่วนบุษบานั้น องค์ปะตาระกาหลาเทวดาผู้ใหญ่ซึ่งเป็นต้นวงศ์เทวัญบันดาลให้ลมหอบนางไปจากถ้ำที่อิเหนาพานางไปซ่อนไว้ และ

ยังแปลงนางให้กลายเป็นชายเพื่อคุ้มครองให้ปลอดภัย ทั้งสองนางนี้จึงต่างกับตัวละครหญิงอื่นซึ่งไม่มีเทวดาและบุญญาบารมีปกป้องคุ้มครองตัว

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าในวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น 4 เรื่องนี้ ตัวละครชายฝ่ายดีและตัวละครที่มีสถานะทางสังคมสูงจะไม่ถูกกำหนดให้แสดงบทบาทล่วงละเมิดเพศหญิง แม้กระทำก็ได้รับการอภัยและไม่ถือว่าทำชั่ว ส่วนตัวละครผู้ร้ายซึ่งมีสถานะทางสังคมต่ำหรือมีสถานะทางจริยธรรมต่ำ จะถูกกำหนดให้แสดงบทบาทล่วงละเมิดเพศหญิงโดยเจตนา ส่วนตัวละครฝ่ายหญิงนั้น วรรณคดีไทยมักกำหนดให้ตัวละครหญิงที่มีสถานะทางสังคมต่ำเป็นผู้ถูกล่วงละเมิด ไม่ว่าจะเป็นการล่วงละเมิดที่เด่นชัดหรือถูกกลบเกลื่อนเป็นการร่วมอภิรมย์ก็ตาม ในขณะที่ตัวละครหญิงซึ่งมีชาติกำเนิดสูงจะได้รับการปกป้องคุ้มครองจากอำนาจพิเศษ และตัวละครหญิงชั้นสูงที่วรรณคดียอมให้ถูกล่วงละเมิดก็มีกลไกล้างมลทินซึ่งตอบสนองเป้าหมายของตัวบทในการนำเสนอแนวคิดเรื่องธรรมะชนะอธรรม

มองเช่นนี้จะเห็นว่าวรรณคดีไทยกลุ่มนี้แฝงความสัมพันธ์เชิงอำนาจผ่านขนบ (convention) ในการกำหนดว่าตัวละครใดสามารถล่วงละเมิดได้ ตัวละครใดไม่สามารถกระทำได้ และตัวละครใดถูกล่วงละเมิดได้ ตัวละครใดไม่สามารถถูกล่วงละเมิด การล่วงละเมิดทางเพศในวรรณคดีไทยกลุ่มนี้จึงมิได้*ปรากฏ*ในภาพ “ชาย” มีสิทธิ์กระทำต่อ “หญิง” อันเป็นเรื่องของเพศสถานะ (gender) เท่านั้น แต่ยังมีเรื่องของช่วงชั้นทางสังคม (social stratification) หรือสถานะทางสังคม (social status) และการสร้างภาพแทน (representation) ทางจริยธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย

ขนบในการนำเสนอภาพแทนทางจริยธรรมผ่านตัวละครพระเอก-ผู้ร้าย การยอมให้ตัวร้ายข่มขืนหรือล่วงละเมิดเพศหญิงขณะที่ฝ่ายพระเอกกระทำการ “ร่วมอภิรมย์” ได้สร้างและผลิตซ้ำมายาคติเกี่ยวกับการทำความดี-

ความชั่วขึ้น กล่าวคือผู้เสพวรรณคดีไทยถูกกล่อมเกลาและครอบงำด้วยความคิดว่า “คนชั่วทำชั่ว” และ “คนดีไม่ทำชั่ว” ดังนั้น “ชั่ว” หรือ “ดี”จึงตัดสินจากภาพประทับของบุคคล มิใช่จากตัวการกระทำนั้น ถ้าเป็นฝ่ายพระเอก การกระทำจะถูกอธิบายว่าไม่ชั่ว ไม่ผิด ถ้าเป็นผู้ร้าย ตัวบทจะแสดงให้เห็นชัดและเน้นย้ำว่าการกระทำนั้นผิดและชั่ว ทั้งยังยืนยันด้วยการลงโทษคือการประณามและทำลาย การตัดสินชั่ว-ดีที่ตัวบุคคลผู้กระทำทำให้ตัวบุคคลมีความสำคัญเหนือการกระทำ และมีโอกาสสูงที่ภาพ-ประทับหรือมายาคติเกี่ยวกับตัวบุคคลนั้นจะเข้ามากลบเกลื่อนความหมายของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น

ในวรรณคดีไทยที่ยกมาศึกษา การร่วมอภิรมย์หรือข่มขืนที่ยกมาข้างต้นแสดงให้เห็นการที่ตัวบทให้ความหมายของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากภาพประทับต่อบุคคลซึ่งสัมพันธ์แนบแน่นกับชาติกำเนิด (ทั้งปัจจุบันชาติและอดีตชาติ) ของตัวละครและเป้าหมายของการกระทำ หากชาติกำเนิดดีสิ่งที่ตัวละครนั้นกระทำไม่เป็นความชั่ว และถูกกลบเกลื่อนโดยอธิบายว่าเป็นการร่วมอภิรมย์ และหากเป้าหมายดี คือเป็นไปเพื่อประโยชน์ของสังคมแล้ว การล่วงละเมิดเพศหญิงก็เป็นสิ่งกระทำได้

แนวคิดดังกล่าวยังพัฒนามาสู่การสร้างเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างพระเอก-นางเอกในนวนิยาย รวมถึงภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ในยุคต่อมาจนถึงปัจจุบัน เช่น ดาวพระศุกร์ จำเลยรัก สวรรค์เบี่ยง คู่กรรม และอีกหลายเรื่องที่เป้าหมายสุดท้ายคือความสมรักของพระเอก-นางเอก ส่งผลให้การข่มขืนเป็นวิธีการที่พระเอกกระทำได้และได้รับการยอมรับทั้งจากนางเอก ผู้แต่ง(หญิง) และผู้อ่านผู้ชม(หญิง) ทั้งที่อุดมการณ์ดั้งเดิมของกวีและนักเขียนชายก่อน 2500 กำหนดไม่ให้พระเอกกระทำการล่วงละเมิดเพศหญิง เพราะยึดถือค่านิยมในการปกป้องคุ้มครองเพศหญิงเป็นสำคัญ

บทสรุปว่าด้วยความรุนแรงเชิงโครงสร้าง ในการแปรการล่วงละเมิดเป็นการร่วมอภิรมย์

ปรากฏการณ์การกลบเกลื่อนการล่วงละเมิดในวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสะท้อนถึงความรุนแรงเชิงโครงสร้างที่แฝงฝังอยู่ในกระบวนการทางสังคมของผู้สร้างและเสพวรรณคดี สิ่งที่สำคัญอาจไม่ใช่โครงสร้างสังคมแบบปิตาธิปไตยอันเป็นเป้าหมายของการวิพากษ์แนวสตรีนิยมซึ่งเป็น *กระบวนการอ่าน* ตัวบทที่บทความนี้นำมาใช้ หากแต่คือโครงสร้างสังคมซึ่งก่อเกิดกระบวนการตัดสินเชิงจริยศาสตร์ที่ตั้งอยู่บนฐานมายาคติว่าด้วย 'คนดี' และ 'เจตนาดี' อันน่าจะสอดคล้องกับยุคสมัยแห่งการก่อร่างสร้างระเบียบสังคมใหม่ของรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ต้องการการยืนยัน/ยอมรับในสิทธิอำนาจและความชอบธรรมของฝ่ายปกครอง

แม้ว่าการมองใหม่จะทำให้เห็นว่า*กวีชาย*มีอำนาจเหนือตัวละครหญิงในการกำหนดให้ตัวละครหญิงเป็นฝ่ายผิดและพลาด*ด้วยตนเอง* มิใช่ด้วยการกระทำของตัวละครชาย แต่ที่สำคัญยิ่งกว่านั้นคือการมองใหม่ทำให้เห็นอำนาจในการครอบครองความถูก-ผิด ดังที่กวีได้มอบ*อภิสิทธิ์*ให้ตัวละครชั้นสูงด้วยการกำหนดให้ตัวละครเหล่านั้นไม่เข้าไปเกี่ยวพันกับการทำผิดจริยธรรม เนื่องจากจัดว่าเป็น "ฝ่ายดี" ในขณะที่ฝ่ายตรงข้ามถูกเน้นย้ำและฉายภาพซ้ำของการกระทำล่วงละเมิดเนื่องจากจัดว่าเป็น "ฝ่ายชั่ว"

ไม่เพียงเท่านั้น ปรากฏการณ์การให้อภัยการกระทำผิดอันมีเจตนาเพื่อประโยชน์ของกลุ่มพวกเช่นกรณีการปลอมสังวาสนางมณโฑยังสะท้อนการให้ความสำคัญแก่เป้าหมายโดยไม่คำนึงถึงวิธีการบรรลุ อำนาจของเจตนารมณ์จึงมีความสำคัญเหนือการกระทำ กล่าวอีกนัยหนึ่งคือการกระทำมิได้มีความหมายในตัวเอง หากแต่อ้างอิงอยู่กับเจตนารมณ์ของผู้กระทำ สิ่งที่ล่อแหลมคือเมื่อผู้กระทำถูกประเมินจากภาพลักษณ์ตามขนบ

ความหมายของการกระทำนั้นย่อมถูกตัดสินตามขนบไปด้วย นอกจากนั้น ประโยชน์ของกลุ่มพวกซึ่งถูกอ้างเป็นเหตุแห่งความถูกต้องยังอาจถูกอ้างว่าเป็น*ประโยชน์ของสังคม* ดังเช่นการอ้างว่าการปลอมสังวาสนางมณโฑเป็นการกระทำเพื่อปราบทศกัณฐ์อันนำความสงบสุขมาสู่สามโลก "ประโยชน์สังคม" กลายเป็น "คาถา" ปกป้องให้การกระทำใดๆ ในนามของ "ประโยชน์สังคม" ล้วนเป็นสิ่งกระทำได้

แนวคิดเหล่านี้ไม่เพียงสืบทอดผ่าน "วรรณคดี" เท่านั้น แต่ยังผลิตซ้ำผ่านเรื่องเล่าบันเทิงคดีจำนวนมาก ทั้งในรูปของงานเขียน ละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ รวมถึงมหรสพต่างๆ ด้วย วิธีคิดเช่นนี้ดูจะเป็นฐานรากของการคิดพิจารณาปรากฏการณ์ต่างๆ ในสังคมไทยปัจจุบัน ซึ่งกลายเป็นข้อถกเถียงในปัจจุบันว่าเป็นอุดมการณ์ที่สังคมไทยควรยึดถือหรือเปลี่ยนแปลง แต่ไม่ว่าข้อถกเถียงจะเป็นไปอย่างไร การเปลี่ยนแปลงก็อาจดำเนินไปด้วยความยาก เพราะขณะที่ขบวนการทางสังคมในโลกความเป็นจริงขับเคลื่อนไปในทิศทางที่ตั้งข้อสงสัยต่ออุดมการณ์สังคมที่ "โบราณ" ส่งผ่านมาให้ ขบวนการทางศิลปะ วรรณกรรม และบันเทิงกลับตอบรับความเคลื่อนไหวเช่นนี้เพียงแผ่วเบา

บรรณานุกรม

กุสุมา รักษมณี. (2549). *การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ.

กุสุมา รักษมณี, เสาวณิต จุลวงศ์ และ สายวรุณ น้อยนิมิตร. (2550). *ศักดิ์ศรีและความอับอายในวรรณกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: แม่คำผาง.

ชุติมา ประกาศวุฒิสาร. (2554). *ก่อร่าง สร้างเรื่อง: เรื่องเล่า อัตลักษณ์*

และชุมชน ในวรรณกรรมสตรีชายขอบ. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. (2554). *คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธรรมาภิมณฑ์ (ถึก), หลวง. (2514). *ประชุมลำนำประมวลตำรากลอนกานต์ โคลง ฉันท์*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์, สำนักนายกรัฐมนตรี.

นาฏยศาสตร์. (2541). พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, กรมศิลปากร.

ผาสุก มุทธเมธา. (2522). *พื้นฐานการศึกษาวรรณคดี การวิจารณ์วรรณคดี และวรรณคดีวิจารณ์*. อยุธยา: โรงพิมพ์เทียนวัฒนา.

พระคลัง (หน), เจ้าพระยา. (2516). *วรรณคดี*. ม.ป.ท.: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. (2514). *ดาหลัง*. 2 เล่ม. พระนคร: แพร่พิทยา.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. (2545). *บทละครเรื่องอุณรุท*. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ระวาท วณิคพันธุ์. (ม.ป.ป.). *"เก็บตกฉกฉวย" ว่าด้วยสาระอันควรรู้ในวรรณคดี*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ศรีอนันต์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น.

ลิลิตพระลอ. (2511). พระนคร: คลังวิทยา.

ล้อม เพ็งแก้ว. (2549). *ว่ายเวิ้งวรรณคดีไทย*. กรุงเทพฯ: พิมพ์คำ.

ศิลปากร, กรม. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. (2540). *วรรณกรรม*

สมัยรัตนโกสินทร์ (หมวดบันเทิงคดี) บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1. 4 เล่ม. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

สมถวิล วิเศษสมบัติ. (2525). *วรรณคดีการละคร.* กรุงเทพฯ: อักษรบัณฑิต.

เสภาเรื่องขุนช้าง-ขุนแผนฉบับหอสมุดแห่งชาติ. (2510). พิมพ์ครั้งที่ 11. ธนบุรี: ศิลปาบรรณาคาร.

เสาวณิต จุลวงศ์. (2536). โครงสร้างของสังคมในรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Gamble, Sarah (ed.). (2000). *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism.* New York: Routledge.

Higgins, Lynn A. and Silver, Brenda R. (1991). Introduction: Rereading Rape. In *Rape and Representation.* New York: Columbia University Press.

Kusuma Raksamani. (2005). 'Miracle Scene': The Sanskrit Figure of Speech '*samāsokti*' in Thai Literary Convention. *Manusya: Journal of Humanities (Special Issue No.10: 57-62.*